



# THEORYNOW

JOURNAL OF LITERATURE, CRITIQUE, AND THOUGHT

## POUR UNE GENÈSE LITTÉRAIRE DE « L'ESTHÉTIQUE DE L'EXISTENCE » : PASOLINI, BARTHES, FOUCAULT

PARA UNA GÉNESIS LITERARIA DE LA “ESTÉTICA DE LA EXISTENCIA”: PASOLINI, BARTHES, FOUCAULT

Davide Luglio

Sorbonne Université (ELCI, EA 1496)

[davide.luglio@sorbonne-universite.fr](mailto:davide.luglio@sorbonne-universite.fr)

Fecha de recepción: 09-10-2019

Fecha de aceptación: 26-10-2019

doi: <http://dx.doi.org/10.30827/TNJ.v3i1.11298>

**Résumé :** L'hypothèse que nous voudrions formuler est celle d'une analogie entre la capacité propre à l'expression artistique de se soustraire à l'emprise du pouvoir et le concept d'« esthétique de l'existence » tel que l'élabore au début des années 1980 Michel Foucault. Le fondement de cette analogie réside dans ce que nous appellerions une textualisation de la vie : la vie est vue comme un langage et sur cette base elle peut être pensée – « écrite » et « lue » – comme un texte. Cette extension du domaine du langage à la vie occupe une place importante dans les derniers travaux de Roland Barthes mais elle avait été postulée avant lui par Pier Paolo Pasolini.

Pasolini est le premier à considérer que la vie peut, voire doit, être considérée dans une perspective qui est à la fois politique et esthétique. Dans *Poeta delle ceneri*, Pasolini affirme qu'on peut « écrire de la poésie avec la vie ». Le poète italien ouvre ainsi la voie à une réflexion éthique et politique sur la vie comme œuvre d'art, et sur l'œuvre comme exemple de résistance à l'emprise du pouvoir et comme modèle dans le processus de subjectivation.

**Mots clés :** Pasolini ; esthétique de l'existence ; langage ; pouvoir ; œuvre d'art ; vie.

**Resumen:** La hipótesis que nos gustaría formular es la de una analogía entre la propia capacidad de la expresión artística para escapar de las garras del poder y el concepto de «estética de la existencia» tal y como lo elaboró Michel Foucault a principios de los años ochenta. La base de esta analogía está en lo que llamaríamos una textualización de la vida : la vida es vista como un lenguaje y sobre esta base puede ser pensada - «escrita» y «leída» - como un texto. Esta extensión del dominio del lenguaje a la vida ocupa un lugar importante en las últimas obras de Roland Barthes, pero fue postulada antes por Pier Paolo Pasolini.

Pasolini fue el primero quien consideró que la vida puede, y debe, ser vista desde una perspectiva tanto política como estética. En *Poeta delle ceneri*, Pasolini afirma que se puede «escribir poesía con la vida». El poeta italiano allana así el camino a una reflexión ética y política sobre la vida como obra de arte, sobre la obra como ejemplo de resistencia a las garras del poder y como modelo de proceso de subjetivación.

**Palabras clave:** Pasolini; estética de la existencia; lenguaje; poder; obra de arte; vida.

Lorsque Foucault, au début des années 1980, élabore le concept d'esthétique de l'existence il le fait, déclare-t-il à maintes reprises, à partir d'une réflexion sur la morale antique qui était moins le fait d'une obéissance à une règle – ce qu'elle deviendra avec le christianisme – qu'une « pratique, un style de liberté » (Foucault, « Une esthétique » 1550). Dans l'Antiquité

la volonté d'être un sujet moral, la recherche d'une éthique de l'existence étaient principalement [...] un effort pour affirmer sa liberté et pour donner à sa propre vie une certaine forme dans laquelle on pouvait se reconnaître, être reconnus par les autres, et la postérité même pouvait trouver un exemple. Cette élaboration de sa propre vie comme une œuvre d'art personnelle, même si elle obéissait à des canons collectifs, était au centre, il me semble, de l'expérience morale, de la volonté de morale dans l'Antiquité. (1550)

Dans sa recherche des fondements d'une nouvelle éthique de la personne, Foucault oppose donc le domaine de l'esthétique à celui de la morale traditionnellement entendue comme obéissance à un système de règles et, en tant que telle, « en train maintenant de disparaître » (1550). Dans cette réflexion l'œuvre d'art est pointée comme l'exemple d'une liberté qui tout en s'affranchissant de l'obéissance à une règle extérieure, sait néanmoins se donner sa propre règle reconnaissable dans une forme exemplaire. Naturellement, l'étude de l'Antiquité joue un rôle central dans l'approche critique à la fois archéologique et gé-

néalogique revendiquée par Foucault<sup>1</sup>. Néanmoins, force est de constater que le rapport entre liberté, œuvre d'art et vie avait été, quelques années auparavant, au centre de la recherche sémiologique de Roland Barthes et avait, un peu plus tôt, occupé l'ensemble de la réflexion poétique de Pier Paolo Pasolini. Dès lors, peut-on établir un lien entre l'esthétique pasolinienne et le concept d'esthétique de l'existence élaboré par Foucault ? Quand on regarde les références importantes à Pasolini qu'on trouve, à partir de 1977, dans l'œuvre de Roland Barthes et quand on connaît les liens qui unissaient celui-ci à Michel Foucault, il nous semble que l'hypothèse de cette généalogie mérite tout au moins d'être explorée.

Barthes et Pasolini s'étaient personnellement connus au milieu des années 1960 au célèbre festival du Nouveau Cinéma de Pesaro, mais leur rencontre intellectuelle, pour ainsi dire, date de bien avant, comme le rappelle Jean-Claude Biette évoquant le souvenir de Pasolini :

C'était avec Aprà, on allait l'après-midi chez lui, pendant une heure ou deux on étudiait les textes de Metz, de Barthes dans *Communications*. On lisait ça très lentement et il me posait des questions quand il y avait une difficulté pour lui du point de vue du français. Un jour il m'a donné rendez-vous pour que je lui serve d'interprète avec Barthes dans une librairie. Je me souviens qu'ils avaient l'un et l'autre du mal à parler. Et j'ai souvent eu l'impression par la suite, à Pesaro par exemple, qu'ils s'intimidaient l'un l'autre (Biette 57).

Pasolini n'a d'ailleurs jamais caché son admiration pour le sémiologue français qu'il cite à de nombreuses reprises dans ses essais. L'attitude de Barthes envers le poète italien est en revanche plus ambiguë. Hervé Joubert-Laurencin a reconstruit, à travers la correspondance de Barthes, la relative proximité du sémiologue avec Pasolini au début des années soixante et ses prises de distance successives qui n'ont cependant pas empêché un dernier retour vers le poète (Joubert-Laurencin). Ainsi, bien qu'il ne fût pas tendre envers le cinéaste dans le compte rendu de *Salò ou les 120 journées de Sodome* qu'il publie en 1976, dans *Le Monde*, Barthes n'hésite pas à le citer en exemple, à propos de son abjuration de la *Trilogie de la vie*, au moment où il rédige sa leçon inaugurale au Collège de France, le 7 janvier 1977. L'année suivante Pasolini est de nouveau très présent, et de manière essentielle, dans le cours sur *Le Neutre*. C'est ce qui fait dire à Hervé Joubert-Laurencin que « Les reprises du poète défunt dans la

---

1 Comme il l'écrit dans « Qu'est-ce que les Lumières ? » l'entreprise critique qu'il entend poursuivre « est généalogique dans sa finalité et archéologique dans sa méthode. Archéologique – et non pas transcendante – en ce sens qu'elle ne cherchera pas à dégager les structures universelles de toute connaissance ou de toute action morale possible ; mais à traiter les discours qui articulent ce que nous pensons, disons ou faisons comme autant d'événements historiques. Et cette critique sera généalogique en ce sens qu'elle ne déduira pas de la forme de ce que nous sommes ce qu'il nous est impossible de faire ou de connaître ; mais elle dégagera de la contingence qui nous a fait être ce que nous sommes la possibilité de ne plus être, faire ou penser ce que nous sommes, faisons ou pensons » (1393).

parole de Barthes au Collège de France, qui suivent immédiatement l'article sur *Salò*, prennent la forme d'une véritable identification à un héros sacrilège » (56).

Quand on se penche sur les raisons de cette soudaine « identification » on s'aperçoit que le mentor de Barthes au Collège de France, Michel Foucault, publie, à peu près au même moment, le seul texte qu'il n'ait jamais consacré à Pasolini : « Les matins gris de la tolérance ».

On comprend que ce texte, publié dans *Le Monde* le 23 mars 1977, a été écrit à l'occasion des manifestations sanglantes de Bologne qui avaient vu s'opposer étudiants d'extrême gauche et forces de l'ordre et entraîné la mort de l'étudiant Francesco Lorusso. Mais étrangement, au lieu de parler des manifestations, Foucault choisit de commenter un film de Pasolini de 1963, *Comizi d'amore*, bizarrement traduit par *Enquête sur la sexualité*. Pourquoi ce choix ? Parce que, écrit-il, « 1963, c'était l'époque où l'Italie venait d'entrer bruyamment dans ce mouvement d'expansion-consommation-tolérance dont Pasolini devait faire un bilan 10 ans après, dans les *Écrits corsaires*. La violence du livre répond à l'inquiétude du film ». Et il ajoute :

1963, c'était aussi l'époque où commençait un peu partout en Europe et aux États-Unis cette remise en question des formes multiples du pouvoir dont les sages nous disent qu'elle est à la mode. Eh bien ! soit ; la mode risque de se porter encore quelque temps, comme ces jours-ci à Bologne. (Foucault, « Les matins » 271)

Nous avons ainsi un double rapprochement : celui entre consumérisme et tolérance et entre tolérance et remise en question des formes multiples du pouvoir.

Foucault qui, soit dit en passant, montre qu'il connaît très bien l'œuvre de Pasolini bien qu'il n'en parle jamais, prouve qu'il a su « retenir et faire sienne une des nuances les plus subtiles de la critique pasolinienne à l'égard de la société de consommation : la défiance à l'égard d'une tolérance qui se pose comme progressiste et libératrice, alors qu'elle est humiliante et reconduit ségrégation et oppression » (Schérer 182). C'est la tolérance, « piège et venin des sociétés contemporaines », comme l'écrit René Schérer, qui entraîne la conscience, au fond, que le pouvoir est multiple, que l'idéologie du pouvoir tolère, par exemple, toutes les formes d'expression ou presque mais pour mieux les détourner et les infiltrer ou pour en faire ses propres conditions de possibilité.

L'année 1977 marque, d'ailleurs, un tournant dans la pensée de Foucault. Au moment même où Barthes prononce sa leçon inaugurale au Collège de France paraît, dans la *Quinzaine littéraire*, un entretien avec Lucette Finas intitulé « Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps », dans lequel Foucault revient sur la conception traditionnelle du pouvoir comme « mécanisme essentiellement juridique, ce qui dit la loi, ce qui interdit, ce qui dit non avec toute une kyrielle d'effets négatifs : exclusion, rejet, barrage, dénégations,

occultations... » (Foucault, « Le raports » 228-229) pour y substituer une conception du pouvoir appréhendé non plus en termes de droit mais en termes de technologie, en termes de tactique et de stratégie qui trouve une première mise en œuvre dans *Surveiller et punir* et puis dans l'*Histoire de la sexualité*. Ce que je cherche, ajoute Foucault,

C'est à essayer de montrer comment les rapports de pouvoir peuvent passer matériellement dans l'épaisseur même des corps sans avoir à être relayés par la représentation des sujets. Si le pouvoir atteint le corps, ce n'est pas parce qu'il a d'abord été intériorisé dans la conscience des gens. Il y a un réseau de bio-pouvoir, de somato-pouvoir qui est lui-même un réseau à partir duquel naît la sexualité comme phénomène historique et culturel à l'intérieur duquel à la fois nous nous reconnaissons et nous nous perdons. (231)

Le thème du pouvoir qui passe dans le corps, le biopouvoir ou somato-pouvoir, est un des grands thèmes des *Écrits corsaires* de Pasolini. Dans l'article de 1974 intitulé « Étroitesse de l'histoire et immensité du monde paysan » on peut lire :

Quand je parle de nivellement de tous les jeunes, qui fait que d'après son corps, son comportement et son idéologie *inconsciente et réelle* (l'hédonisme de la consommation), un jeune fasciste ne peut plus être distingué de tous les autres jeunes, j'énonce un phénomène général. (87)

De même dans sa réplique à Alberto Moravia sur la question de l'avortement, publiée en 1975 et intitulée *Sacer*, peut-on lire : « La consommation consiste, en effet, en un pur et simple cataclysme anthropologique et je *vis*, existentiellement, ce cataclysme [...] je le vis chaque jour, dans les formes de mon existence, *dans mon corps* » (155). On pourrait multiplier les citations. Mais il paraît évident que Pasolini anticipe, à sa manière, bien des réflexions foucaaldiennes sur la biopolitique. Car celles-ci sont, chez Foucault, naturellement liées au tournant que nous venons d'évoquer, à cette nouvelle conception du pouvoir désormais envisagé comme quelque chose qui se construit et fonctionne à partir d'une pluralité de pouvoirs, d'une multitude de questions et d'effets de pouvoir.

Mais ce tournant entraîne aussi l'idée que, écrit-il, dès lors qu'il y a un rapport de pouvoir, il y a une possibilité de résistance et que donc nous ne sommes jamais piégés par le pouvoir : on peut toujours en modifier l'emprise, dans des conditions déterminées et selon une stratégie précise.

C'est toute l'ambiguïté, comme on sait, de la question de la biopolitique chez Foucault puisqu'elle exprime à la fois « la tenaille du pouvoir sur la vie et la réaction puissante et démesurée de la vie au pouvoir » (Negri 47). C'est aussi toute l'ambiguïté du concept de subjectivation qui est à la fois assujettissement et production créative de subjectivité.

Lorsqu'en 1983, à Berkley, Foucault se demande pourquoi la vie de tout individu ne pourrait pas être une œuvre d'art, il ne fait que prolonger sa réflexion biopolitique sur le

versant de la production de subjectivité et de la puissance de la subjectivation. Ainsi lorsqu'en 1984 il avance la notion d'esthétique de l'existence en référence à la morale antique, Foucault entend opposer le mécanisme de renoncement à soi propre à la tradition du christianisme, à l'idée grecque d'un soi à construire et à créer précisément comme une œuvre d'art. Or, cette idée d'une esthétique de l'existence a suscité pas mal de commentaires sans que l'on ait, à mon sens, bien tiré au clair pourquoi s'agissant de morale et d'éthique, dans le nouveau régime biopolitique, Foucault ait ressenti le besoin de se référer au modèle de l'esthétique et à l'exemple de l'œuvre d'art. Ce que je voudrais montrer aujourd'hui c'est que Pasolini peut nous aider à comprendre cela. Si la figure de Pasolini apparaît subitement et au même moment dans l'œuvre de Barthes et de Foucault et si elle apparaît à l'instant même où l'un et l'autre évoquent les nouvelles formes de pouvoir, tout en partageant une même conception de celui-ci, c'est que le poète italien a su mieux que d'autres montrer les nouvelles formes de pouvoir qui s'exercent sur les langages et sur la réalité. Pasolini a d'abord jeté les bases d'une sémiologie des biopouvoirs ou somato-pouvoirs et il a ensuite tiré de cette sémiologie, une application magistrale dans ses derniers films et dans les *Écrits corsaires* et les *Lettres luthériennes*.

Revenons donc à 1977 et à la leçon inaugurale que prononce Roland Barthes. Dans celle-ci, comme on sait, Barthes pose d'emblée la question du pouvoir, la *libido dominandi*, dans son rapport au discours et au langage. Partageant les considérations de Foucault sur la nature du pouvoir, Barthes ajoute :

L'« innocence » moderne parle du pouvoir comme s'il était un : d'un côté ceux qui l'ont, de l'autre ceux qui ne l'ont pas ; nous avons cru que le pouvoir était un objet [...]. Et pourtant, si le pouvoir était pluriel, comme les démons ? « Mon nom est Légion », pourrait-il dire : partout, de tous côtés, des chefs, des appareils massifs ou minuscules, des groupes d'oppression ou de pression ; partout des voix « autorisées », qui s'autorisent à faire entendre le discours de tout pouvoir : le discours de l'arrogance. Nous devinons alors que le pouvoir est présent dans les mécanismes les plus fins de l'échange social. [...] Certains attendent de nous, intellectuels, que nous nous agitions à toute occasion contre le Pouvoir ; mais notre vraie guerre est ailleurs ; elle est contre *les* pouvoirs [...] le pouvoir est le parasite d'un organisme transsocial, lié à l'histoire entière de l'homme, [...] Cet objet en quoi s'inscrit le pouvoir, de toute éternité humaine, c'est : le langage [...] (Leçon 430-431).

Dans le langage – et Barthes choisit son expression la plus évidente – la langue, « servilité et pouvoir se confondent inéluctablement. Si l'on appelle liberté, non seulement la puissance de se soustraire au pouvoir, mais aussi et surtout celle de ne soumettre personne, il ne peut donc y avoir de liberté que hors du langage. Malheureusement le langage humain est sans extérieur : c'est un huis clos » (432). Il ne nous reste alors, écrit-il, qu'à « tricher avec la langue, qu'à tricher la langue. Cette tricherie salubre, cette esquivé, ce leurre magnifique,



qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : *littérature* » (432). Qu'est-ce que la littérature ? Eh bien essentiellement le texte, c'est-à-dire le tissu de signifiants qui constitue l'œuvre. Avant de m'arrêter brièvement sur la notion de texte, je voudrais observer que la forme de liberté qu'incarne la littérature ne met pas définitivement à l'abri du pouvoir. Aucun des auteurs qui a conduit une lutte solitaire contre le pouvoir de la langue n'a pu ou ne peut éviter d'être récupéré par lui. En effet, écrit-il, et la comparaison est particulièrement significative dans une perspective biopolitique, le pouvoir « s'empare de la jouissance d'écrire comme il s'empare de toute jouissance, pour la manipuler et en faire un produit grégaire, non pervers, de la même façon qu'il s'empare du produit génétique de la jouissance d'amour pour en faire, à son profit, des soldats et des militants » (437). C'est à cet endroit qu'entre en jeu la conscience qu'a l'écrivain de ce pouvoir et de sa capacité – Barthes parle d'entêtement – de s'y soustraire, de se déplacer, de se porter là où on ne l'attend pas.

Et le modèle de cette capacité c'est justement Pasolini. Celui-ci a su se déplacer et, plus radicalement encore, abjurer ce qu'il a écrit lorsque le pouvoir grégaire l'a utilisé et l'a asservi. De la part de Pasolini l'abjuration est une manière de rendre conscient non seulement le fait que son discours a été manipulé et asservi, mais qu'il l'a été par une nouvelle forme de pouvoir qui au lieu de censurer l'usage qu'il a fait des corps dans la *Trilogie de la vie*, comme l'a d'ailleurs fait la forme traditionnelle du pouvoir, en a récupéré le sens pour l'exploiter dans la nouvelle perspective consumériste de la tolérance. Or, si Pasolini est présenté comme un maître de l'entêtement et du déplacement, autrement dit comme un maître dans l'affirmation de l'irréductibilité de la littérature et dans l'art de déjouer les pièges du pouvoir, c'est qu'il est non seulement un grand artiste mais aussi un grand sémiologue. Car l'objet de la sémiologie est le rapport entre langage et pouvoir. Or, écrit Barthes :

ces derniers temps la sémiologie a été amenée à se déplacer. Ce déplacement s'est fait parce que la société intellectuelle a changé [...] il est apparu que le pouvoir lui-même, comme catégorie discursive, se divisait, s'étendait comme une eau qui court partout [...] on a vu ainsi la plupart des libérations postulées, celles de la société de la culture, de l'art, de la sexualité s'énoncer sous les espèces d'un discours de pouvoir : on se glorifiait de faire apparaître ce qui avait été écrasé, sans voir ce que, par-là, on écrasait ailleurs. (440-441)

On remarquera que le constat sur les formes multiples du pouvoir est le même que celui que faisait Foucault. Face à cette extension et démultiplication des discours de pouvoir la sémiologie, écrit Barthes, est revenue au Texte et cela parce que « dans ce concert de petites dominations, le Texte lui est apparu comme l'index même du *dépouvoir* » (441).

Je ne reviendrai pas sur la *théorie du texte* que Barthes publie en 1973 et qui expose à travers les notions de pratique signifiante, de productivité et de signifiante le sens qu'il faut attribuer au « dépouvoir » caractéristique de cette nouvelle conception du texte en grande partie inspirée des travaux de Julia Kristeva. Disons seulement que cette notion de Texte a l'ambition d'ouvrir dans la théorie du langage et de la littérature la même crise qui s'était ouverte dans la métaphysique de la vérité à la fin du XIXe siècle, notamment grâce à Nietzsche. De même que la vérité ne disparaît pas après Nietzsche mais elle est, pour ainsi dire, libérée de ses assignations métaphysiques et rendue plurielle, de la même manière le sens ne disparaît pas dans l'opération déconstructive de textualisation, il est simplement libéré de ses assignations et rendu pluriel. Le Texte est donc tendanciellement ce qui libère le langage de l'emprise du pouvoir. Le Texte, écrit Barthes, contient en lui la force de fuir infiniment la parole grégaire, il repousse ailleurs, vers un lieu inclassé, atopique, si l'on peut dire, loin des *topoi* de la culture politisée, « cette contrainte à former des concepts, des espèces, des formes, des fins, des lois...ce monde des cas identiques » (441) dont parle Nietzsche.

Or, quel est le rôle que joue Pasolini dans cette théorie du texte ? Directement aucun. Mais il joue, en revanche, un rôle fondamental en amont, dans l'extension de la notion de texte à la réalité dans son ensemble. Au milieu des années 1960 Pasolini conduit une intense recherche linguistique et sémiologique qui aboutira à la publication, en 1972, de *Empirismo eretico*, traduit en 1976 en français avec le titre *L'Expérience hérétique*. Les textes réunis dans le volume ont été publiés entre 1964 et 1966 et ont déjà amplement circulé dans des revues littéraires ou de cinéma.

L'ouvrage s'ouvre sur un essai intitulé « Nuove questioni linguistiche » (Nouvelles questions linguistiques), un texte célèbre dans lequel Pasolini associe étroitement la question linguistique à la question politique, montrant en particulier comment l'héritage linguistique traditionnel italien, particulièrement riche et divers, a été remplacé par une série de langues techniques qui constituent l'instrument de l'homologation socio-culturelle. Dans les années 1950-1960 le miracle économique est allé de pair avec l'émergence d'une nouvelle langue italienne capable d'exprimer un esprit unifié et national. C'est dire, tout d'abord, combien Pasolini a fortement thématiqué le lien entre le langage et le pouvoir non seulement dans cet essai introductif mais dans l'ensemble du volume. De plus, en présentant le livre à la librairie Croce à Rome en 1972, Pasolini déclarait : « il serait souhaitable que les critiques essaient de saisir l'élément continu du livre, c'est-à-dire l'élément politique » (« Empirismo » 2940). Bref, la relation entre les nouveaux langages et les nouveaux pouvoirs est au cœur de l'ouvrage. Mais la section la plus révolutionnaire du livre est certainement celle qui est



consacrée au cinéma, ou plutôt à la sémiologie du cinéma. C'est là que se trouve l'essai le plus important de la sémiologie pasolinienne, intitulé « Le langage écrit de la réalité ». C'est un texte que Roland Barthes connaît très bien, non seulement parce qu'il a été présenté à Pesaro lors du colloque auquel il a aussi participé et auquel j'ai fait précédemment référence, mais aussi parce qu'il a été ensuite publié dans le n° 2 de la revue *Nuovi argomenti* avec des essais de Christian Metz et de Roland Barthes justement. Dans cet essai, Pasolini développe l'idée en apparence paradoxale que, sur le plan linguistique, la réalité n'est que du cinéma en nature et que le cinéma n'est que la langue écrite de la réalité. Par cinéma, nous devons naturellement comprendre toutes les techniques audiovisuelles et nous devons également distinguer le cinéma, en tant que langue, du film, qui est une œuvre, ou plutôt un texte écrit dans cette langue. Le point de départ est saussurien mais la thèse de Pasolini suppose qu'on amplifie et modifie la notion de langue de la même manière, explique-t-il, « que la présence des machines nous oblige dans le domaine de la cybernétique à amplifier et modifier la notion de vie ». Et il ajoute :

L'avènement des techniques audiovisuelles, en tant que langues [...] met en crise l'idée que chacun d'entre nous, par habitude, avait probablement d'une identification entre poésie, ou message, et langue. Au lieu de cela, comme les techniques audiovisuelles nous amènent à le penser, la poésie est translinguistique. D'où l'idée - née précisément du cinéma, c'est-à-dire de l'étude des manières de reproduire la réalité propres au cinéma - que la réalité n'est finalement que du cinéma en nature. Si, par conséquent, la réalité n'est rien de plus que du cinéma en nature, il s'ensuit que le premier et le principal langage humain c'est l'action elle-même : en tant que rapport de représentation réciproque avec les autres et avec la réalité matérielle. L'action humaine dans la réalité, constitue donc la première et la principale langue des hommes. (1505. Nous traduisons)

À partir de là, ajoute-t-il, tout le monde comprend que la sémiologie du langage de l'action humaine deviendrait la plus concrète des philosophies possibles.

La vie doit donc être envisagée comme un langage, mais aussi et surtout comme langage poétique. Lénine, écrit-il, « nous a légué, d'une certaine manière, l'écriture d'un grand poème d'action » (1505). En d'autres termes, la vie doit être considérée comme un Texte dans un sens très proche de celui que Barthes attribue à ce mot. Mais par rapport à l'action, au langage de l'action, à la poésie de l'action, le langage écrit et parlé ne constitue qu'une simple intégration. Or qu'est-ce que l'action ? Comme l'écrit Pasolini dans le texte que je viens de mentionner, ce n'est rien de plus que la vie. À partir, me semble-t-il, de 1963, lorsqu'il réalise ce magnifique film qu'est *La rabbia*, une sorte de tragédie moderne qui anticipe la conception déconstructionniste du texte par un montage de morceaux de vie tirés de films qui présentaient l'actualité au cinéma, Pasolini regarde la vie et la réalité comme un langage et comme le seul véritable langage. Dans un beau poème de 1966-1967, intitulé *Poète des cendres*, il ne fait que décliner en plusieurs centaines de vers, sa

propre conversion à l'écriture de la poésie avec la vie :

Sono stato un poeta di sette anni  
Come Rimbaud ma solo nella vita  
[...]  
Perciò io vorrei soltanto vivere  
Pur essendo poeta  
Perché la vita si esprime anche solo con se stessa.  
Vorrei esprimermi con gli esempi.  
Gettare il mio corpo nella lotta.  
Ma se le azioni della vita sono espressive,  
anche l'espressione è azione  
[...]  
In quanto poeta sarò poeta di cose  
Le azioni della vita saranno solo comunicate,  
e saranno esse, la poesia,  
poiché, ti ripeto, non c'è altra poesia  
[che l'azione reale]

J'étais poète à sept ans –  
comme Rimbaud – mais seulement dans la vie  
[...]  
Donc je voudrais simplement vivre  
Tout en étant poète  
Parce que la vie peut ne s'exprimer que par elle-même.  
Je voudrais m'exprimer par des exemples.  
Précipiter mon corps dans la lutte.  
Mais si les actions de la vie sont expression  
l'expression aussi est action  
[...]  
Je serai un poète des choses  
Les actions de la vie ne seront que communiquées,  
et ce seront elles, la poésie,  
car, je te le répète, il n'est d'autre poésie que l'action  
(*Tutte le poesie* 1287)

Le recueil de poèmes que Pasolini publie en 1971, intitulé *Trasumanar e organizzar* met en œuvre ce nouvel impératif poétique en proposant, justement, des « communiqués » d'actions et plus généralement en essayant de présenter la poésie comme un constituant parmi tant d'autres de ce grand poème qu'est la réalité vécue.

Ainsi, grâce à sa sémiologie du cinéma Pasolini déplace le champ de la textualité de la langue écrite ou parlée à la réalité dans son ensemble. La textualité ne concerne plus

principalement les langages symboliques, écriture, arts etc., mais la vie elle-même.

Le cinéma, écrit Pasolini,

[...] en tant que langue écrite de la réalité, a probablement (et cela paraîtra mieux dans les années à venir) la même importance révolutionnaire qu'a eue l'invention de l' « écriture ». [...]

Tant que le langage de la réalité était naturel il restait en dehors de notre conscience : à présent il nous apparaît « écrit » à travers le cinéma, dès lors il ne peut qu'appeler la conscience de ce qu'il est. Le langage écrit de la réalité nous révélera avant tout ce qu'est le langage de la réalité ; et aura pour conséquence, finalement, de modifier notre pensée sur celle-ci, en faisant de nos rapports avec la réalité, du moins de nos rapports physiques avec elle, des rapports culturels. (« Empirismo » 1552-1553)

L'année suivante 1977-1978 Barthes tient au Collège de France son cours sur le Neutre où Pasolini trouve place une nouvelle fois et de manière importante et surprenante. En effet, Barthes se réfère à un poème de Pasolini qui n'est, au fond, pas très connu, ce qui prouve qu'il connaissait très bien son œuvre. Le poème s'intitule *una disperata vitalità*. Le cours sur le Neutre est précisément un cours qui étend la sémiologie littéraire, la sémiologie du texte à ce que Barthes appelle « les faits de discours ». Or, les faits de discours, nous dit-il, ce sont tous les syntagmes « articulés par le sens : textes littéraires, philosophiques, mystiques, mais aussi gestes, comportements et conduites codés par la société, motions intérieures du sujet » (*Le Neutre* 261). Une sorte d'analyse pansémiologique conduite sans distinction tant sur le texte littéraire que sur l'action collective et individuelle, voire sur les mouvements intérieurs de l'individu. Le cours sur le Neutre est donc un cours qui applique les instruments de l'analyse textuelle à la vie elle-même. Or, pour revenir à Pasolini, Barthes en fait significativement l'incarnation du Neutre, de ce Neutre, nous dit-il, qui joue sur l'arête du rasoir : dans le vouloir vivre mais hors du vouloir saisir :

Le Neutre subit le poids, (l'ombre) de la grammaire : = ce qui n'est ni masculin ni féminin, ou (verbes) ce qui n'est ni actif ni passif (= déponents) = ce qui est retiré de la génitalité, ce qui n'est ni viril ni attirant (féminin) ; on le sait, mythiquement, endoxalement, infamie indélébile.

Nous n'avons pas à prendre parti contre cette image (ou alors, c'est le cours dans son entier qui est cette opposition, on ne proteste pas contre une image, ça ne sert à rien). Ce qu'on peut faire, c'est dériver en déplaçant le paradigme.

À la « virilité », ou à la carence de virilité, je substituerai volontiers la vitalité. Il y a une vitalité du Neutre : le Neutre joue sur l'arête du rasoir : dans le vouloir-vivre, mais hors du vouloir saisir je pense à la fin du poème de Pasolini déjà cité (*Poesia in forma di rosa*, Garzanti, 1964), chapitre V, IX :

« Mon Dieu, mais alors qu'est-ce que vous avez à votre actif ?

— Moi ? (Un bégaiement informe, je n'ai pas pris mon optalidon, voix tremblante de gosse malade.) Moi ? Une vitalité désespérée. »

(«Dio mio, ma allora, cos'ha lei all'attivo? — Io? — (Un balbettio nefando, non ho presso l'optalidon, mi trema la voce di ragazzo malato.) Io? Una disperata vitalità.»)

(Barthes, *Leçon* 106)

Barthes oppose à cet endroit de manière très évidente, mais il le fait tout au long de son cours, le pouvoir de la vie au pouvoir sur la vie. Il oppose ainsi la vitalité à toutes les formes d'appropriation et d'encadrement de la vie : en premier lieu les idéologies et les discours construits sur une vérité dogmatique. Au cœur de son analyse Pasolini est l'emblème d'une œuvre-vie ou d'une vitalité qui devient œuvre, qui se laisse saisir dans l'œuvre précisément en tant que protestation contre le langage agressé par le parasite du pouvoir. La protestation réside pour l'essentiel dans l'adjectif, *désespérée* qui a chez le dernier Pasolini le sens de refus de tout espoir en une vérité à venir et plus radicalement le refus de croire en une quelconque grande vérité. On sait que Barthes prolongera autrement cette sémiologie de la vie et de l'œuvre-vie dans son cours suivant, *La préparation du roman*. Mais dans les deux cas, *Le Neutre* et *La préparation du roman*, les va-et-vient entre la littérature et la vie sont bien là pour montrer qu'il n'y a pas vraiment de différence entre la sémiologie du texte et la sémiologie de la vie et des rapports de pouvoir qui l'innervent et des moyens qu'on peut se donner pour les déjouer et finalement se mettre dans la condition de la véritable création artistique.

Pour conclure je voudrais donc revenir rapidement à la question posée au début. Pourquoi Foucault parle-t-il d'esthétique de l'existence ? À la lumière de ce que nous venons de voir la réponse me paraît claire. La sémiologie du texte étendue à la vie, au langage de la vie est l'instrument qui nous rend conscients de la nature plurielle du pouvoir dans le nouveau régime biopolitique. Le véritable artiste, le véritable écrivain est celui, nous dit Barthes, qui veut nous faire entendre, au moins momentanément, le langage hors-pouvoir. L'artiste, pour être tel, est donc obligé de passer par cette sémiologie, c'est la condition nécessaire de toute véritable création. L'artiste n'est donc au fond que le paradigme d'une éthique et du sens qu'il faut attribuer à esthétique. Appliquer des valeurs esthétiques à soi-même, à sa propre vie, à son existence dans le contexte biopolitique que décrit Foucault, c'est avant tout réaliser sur soi un travail qui nous installe de manière consciente et active dans le processus de subjectivation. Dans « À propos de la généalogie de l'éthique : un aperçu du travail en cours », Foucault déclarait :

S'il est vrai que la philosophie grecque a fondé une rationalité dans laquelle nous nous reconnaissons elle soutenait toujours qu'un sujet ne pouvait pas avoir accès à la vérité à moins de réaliser d'abord sur lui un certain travail qui le rendrait susceptible de connaître la vérité. Le lien entre l'accès à la vérité et le travail d'élaboration de soi par soi est essentiel dans la pensée ancienne et dans la pensée esthétique (Foucault 1449).

## Bibliographie

- Barthes, Roland. *Leçon* (1978), *Œuvres complètes*, V, Paris, Seuil, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Le Neutre - Notes de cours au Collège de France (1977-1978)*. Paris, Seuil-Imec, 2002.
- Biette, Jean-Claude. « Dix ans, près et loin de Pasolini », propos recueillis en février 1981 par Serge Daney et Alain Bergala. *Pasolini cinéaste*, numéro spécial des *Cahiers du cinéma*, Paris, 1981.
- Foucault, Michel. « Les matins gris de la tolérance » (1977a). *Dits et écrits*, vol. II, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001.
- \_\_\_\_\_. « Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps » (1977b). *Dits et écrits*, vol. II, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001.
- \_\_\_\_\_. « Une esthétique de l'existence » (1984a). *Dits et écrits*, vol. II, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001.
- \_\_\_\_\_. « Qu'est-ce que les Lumières ? » (1984b). *Dits et écrits*, vol. II, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001.
- \_\_\_\_\_. « À propos de la généalogie de l'éthique : un aperçu du travail en cours » (1984c). *Dits et écrits*, vol. II, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001.
- Joubert-Laurencin, Hervé. « Pasolini-Barthes : Engagement et suspension de sens », *Studi pasoliniani*, n. 1, 2007.
- Negri, Antonio. *La fabrique de porcelaine*, Paris, Stock, 2006.
- Pasolini, Pier Paolo. « Empirismo eretico » (1972). *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I. Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1999.
- \_\_\_\_\_. *Écrits corsaires* (1975). Paris, Flammarion, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Tutte le poesie*, vol. II. Milano, Mondadori, "I Meridiani", 2003.
- Schérer, René. « L'enfer de l'hédonisme », *Multitudes*, n. 18, 2004/4.